

LE THEATRE D'OMBRES ET LE THEATRE DE LA LUMIERE

Claude Sabourin

A Thesis

in

The Faculty

of

Fine Arts

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements
for the degree of Master of Arts (Art Education) at
Concordia University
Montréal, Québec, Canada

March 1979

© Claude Sabourin, 1979

ABSTRACT

LE THEATRE D'OMBRES ET LE THEATRE DE LA LUMIERE

Claude Sabourin

Une expérience pédagogique dans le cadre d'un cours universitaire impliquant des étudiants de théâtre et comprenant dans une première partie des informations sur le théâtre d'ombres et le matériel audio-visuel disponible et des possibilités d'intégration de ces techniques dans le cadre d'une production théâtrale; la deuxième partie fait état des projets obtenus et analyse les résultats et la démarche. Les objectifs de l'enseignement de l'art et du théâtre d'ombres sont analysés et commentés.

TABLE DES MATIERES

	Page
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER: LE THEATRE D'OMBRES	3
A. Les ombres marionnettes	3
B. Les ombres corporelles	13
CHAPITRE II: LE THEATRE DE LA LUMIERE	16
A. Diaporama et projection	16
B. Le son et la lumière	18
C. "Light show"	19
CHAPITRE III: MODALITES	21
A. Forme du travail	21
B. Le choix du sujet	22
C. Composition de la projection	23
CHAPITRE IV: L'ART ET L'EDUCATION	35
A. Objectifs de l'enseignement de l'art	35
B. Objectifs de l'enseignement du théâtre...	40
C. Objectifs du théâtre d'ombres	42
D. Rôle du professeur	44
CHAPITRE V: REALISATION	45
A. Analyse des résultats	45
B. Conclusion	57
BIBLIOGRAPHIE:	60

INTRODUCTION

En guise d'introduction à ce travail, je voudrais vous informer qu'il s'agit d'une expérience tentée dans le cadre d'un cours dont le titre est: Le Théâtre d'Ombres, donné à l'intérieur du Module Art Dramatique de l'Université du Québec. Elle s'adresse à des étudiants n'ayant aucune formation commune préalable en théâtre mais ayant des expériences diverses et dont la majorité a un diplôme d'Etudes Supérieures en Etudes Littéraires ou Sciences Humaines, et qui s'orientent vers l'obtention d'un Baccalauréat en Art Dramatique avec une mineure en enseignement de l'Art Dramatique. Les cours du Module d'Art Dramatique ont comme objectifs la création et l'animation ou éducation du théâtre par des profils de cours sur le jeu et le visuel. Le cours de Théâtre d'Ombres s'inscrit dans une série de sept cours de scénographie, où l'on développe plus particulièrement l'aspect visuel du spectacle et son intégration comme moyen d'intervention directe dans le processus de création.

Il sera question d'abord des expériences faites par les artistes qui illustrent les tentatives contemporaines de l'usage de l'audio-visuel au théâtre. La remise en mémoire des origines connues de ce médium et des possibilités offertes et imaginables de nos jours. Après ces informations sur la matière, suivra la partie information technique et les accessoires qui la composent. Puis il sera question des modalités qui concernent la démarche du cours, ses moyens et ses limites et l'ensemble du cadre concernant cette mini-production. Un regard sur les résultats

obtenus de ce contexte et ~~un~~ commentaire sur le travail produit de façon à obtenir les conclusions les plus valables dans le cadre d'une volonté de renouvellement de ces expériences.

Trois raisons peuvent expliquer la faveur dont jouit le théâtre d'ombres. La première est liée au développement de l'audio-visuel, développement technique considérable permettant à l'image d'avoir une place privilégiée par la télévision, le cinéma, la photographie. La deuxième est reliée au désir des hommes de théâtre d'intégrer les techniques modernes vers un spectacle global. Et la troisième vient du désir des hommes de théâtre de retrouver l'essence du théâtre par un retour aux origines, au rituel et au sacré.

Mais ce qui milite en faveur du théâtre d'ombres c'est d'abord la magie à laquelle il nous convie. Quoi de plus fascinant, de plus captivant que de deviner des silhouettes, des contours, sans toutefois les saisir complètement. C'est aussi l'aspect fantastique des formes mouvantes qui s'approchent ou qui s'éloignent. Malgré les nombreuses transformations que l'on peut apporter pour passer de l'ombre vers la projection, la magie de la lumière demeure constante et nous rappelle que le théâtre d'ombres est aussi le théâtre de la lumière.

CHAPITRE PREMIER : LE THEATRE D'OMBRES

A. LES OMBRES MARIONNETTES

Le théâtre d'ombres utilisant la marionnette est celui qui semble être à l'origine de toutes les formes de théâtre d'ombres.

A Java, la marionnette-silhouette est décrite comme ceci: "Les Wayang-Kulit, découpés dans du cuir de buffle et peints aussi, mais plates, et qu'on présente sur un écran. Les unes et les autres sont montées sur une tige en corne ou en bois et leurs bras articulés au coude et à l'épaule sont mus par des baguettes fixées au poignet." (1)

Une source de lumière, flambeau ou autre, un écran de papier de riz et le Dalang, nom utilisé par celui qui joue le rôle de prêtre ou de maître de cérémonie, mettaient ou illustraient des drames héroïques dans des rites religieux. Seules les femmes voyaient du théâtre d'ombres. Elles étaient de l'autre côté de l'écran parce qu'elles n'avaient pas le droit de voir ce que les hommes voyaient. Les hommes voyaient le Dalang, devant l'écran, manipulant les marionnettes."

La cérémonie se décrivait comme ceci: "Le Dalang, récitant et le meneur

(1) Gaston Baty. Histoire des marionnettes. Que Sais-je. 845.

de jeu, exerce une sorte de sacerdoce. Les représentations sont toujours précédées par une offrande qu'il fait lui-même. Elles ne s'abritent pas dans des salles publiques fréquentées par des spectateurs payants, mais ont lieu chez les particuliers à l'occasion d'un événement de famille - mariage, naissance ou mort. Le maître de la maison accueille qui veut venir et lui faire honneur. C'est la nuit, à l'heure où les esprits voguent avec le plus de liberté parmi les vivants. A côté des personnages habituels du Mahabharata et du Ramavana - divinités, démons, héros, parmi lesquels se glissent quelques modestes humains - apparaît une étrange figure, à laquelle semble départi un pouvoir magique. Ce "Gunanyou" ou "Kikayou", qui symbolise l'Arbre du Monde, est dressé au centre du théâtre, avant et après la pièce et pendant les entractes. S'il paraissait, au cours du spectacle, ce serait pour suggérer l'orage ou un bouleversement de la nature."

En Turquie, Karagueuz deviendra le héros. "On sait qu'il s'agit d'une silhouette découpée dans une peau mince, ajourée, enluminée de couleurs vives et transparentes, animée par deux baguettes de 50cm environ, fixées perpendiculairement. Le personnage apparaît alors sur l'écran, éclairé par derrière. Théophile Gautier décrit avec précision son aspect extérieur: 'Son masque, forcément toujours vu de profil...offre une caricature assez bien réussie du type turc. Son nez, en bec de perroquet, se recourbe sur une barbe noire, courte, frisée, projetée en avant par un menton en galoche. Un épais sourcil trace une raie d'encre au-dessus de son oeil, vu de face avec une hardiesse de dessin toute byzantine...'

Les représentations ont lieu dans de très humbles locaux, boutiques ou échoppes, sommairement aménagés, le soir, pour recevoir des spectateurs.

Karagueuz se distingue par une obscénité brutale et cynique dont personne, même les enfants qui l'écoutent, ne semble scandalisé. Quelques emplois de fondation sont là pour lui donner la réplique: le père noble, le Zerbeck, sorte d'entremetteur, le Persan, l'étranger dont on se moque, plusieurs dames, plus un serviteur-confident et un favori, Hadji-Aivat, qui embrouille et débrouille sans cesse les péripéties de l'action. Mais Karagueuz tient continuellement la scène, déchainant les rires par ses énormes impudicités sans doute, mais aussi son esprit et sa verve. Exemple caractéristique du type national, nous voyons Karagueuz se modifier dans chaque ville où il s'implante, s'identifier successivement avec chacun de ses publics.

A peine s'est-il imposé à Constantinople qu'il a déjà, avant 1830, son théâtre au Caire, et y connaît le même succès. Paul Arène a rencontré un de ses descendants à Tunis où il semble avoir atteint de nouveaux raffinements de réalisme. A Alger, par contre, où il est signalé dans une relation de 1842, il a sensiblement adouci ses manières et, dans des pièces empruntées aux Mille et Une Nuits, atténué l'indécence."

Karagueuz se multipliera et deviendra en Grèce Karaghiozi. "En 1860, alors que venait de naître la jeune nation grecque, libérée du joug ottoman, un certain Barbagionis Vrahali, hellène d'origine, mais naguère établi à Constantinople, fondait dans un café du Pirée le

'théâtre d'ombres de Karaghiozi'. D'abord l'extérieur non plus que le caractère du personnage ne le différenciait beaucoup de son cousin de Turquie que Vrahali avait évidemment pris pour son modèle. Mais très vite, Karaghiozi se transforma. Renonçant à ses mauvaises moeurs, il se fit le censeur, sur le mode burlesque, de celles des autres. Des montreurs successifs, Revantinos, Miniaros, accentuèrent le côté satirique, fin, délié à la grecque, de leur grande vedette qui, naturellement, dirigea surtout ses pointes et ses sarcasmes contre la fourberie turque. Multipliant les oeuvres patriotiques, fort goûtées des spectateurs, notamment Le capitaine gris, Katsoudonis qui célébraient les héros de 1821, ressuscitant d'antiques légendes, ils insufflèrent une âme nationale au théâtre de Karaghiozi et le rattachèrent à la tradition et aux mythes populaires."

En France, c'est avec Séraphin, au XVIII^e siècle, que démarre cette forme d'expression: "Il y eut d'abord la silhouette, ou plutôt M. Silhouette. On jouait à caricaturer un portrait dans du papier noir découpé. M. Silhouette, contrôleur des finances, paya l'impopularité habituelle de la fonction, en donnant son nom au genre des petits papiers qui propagèrent les traits de sa physionomie à travers la France: la silhouette! La mise au point de la lanterne magique dès la fin du XVII^e siècle, créa la mode des projections d'ombres humaines au XVIII^e siècle. On connaissait l'ombre chinoise puisqu'on s'empara du qualificatif. En 1772, l'année où un certain Séraphin, nouvellement arrivé à Versailles, sollicite l'autorisation de faire:

'Voir Momus à la silhouette.

Oui, chez Séraphin, venez voir

La belle humeur en habit noir.

Tandis que ma salle est bien sombre

Et que mon acteur n'est que l'ombre...

Boulevard du Temple, Jean Marquis lance un spectacle d'ombres chinoises, suivi, en 1775, par Ambroise au Théâtre des Récréations de la Chine. La vogue de ces spectacles sera, vingt ans après, assez grande pour que Séraphin, habillé en formules publicitaires, se déclare 'auteur et inventeur des ombres chinoises' !!!

Depuis 1781, il est parvenu à s'anoncer comme 'Spectacles des Enfants de France'. Il l'a installé au Palais-Royal, fort connu à l'époque, au premier étage du 121, galerie de Pierre. Il se fait patronner par des personnalités en vue et met en avant, dans sa propagande, la décence de ses quelques deux cent productions parmi lesquelles son classique 'Le Pont cassé'. Décidément, Séraphin est un homme habile, il a un vif succès, mais un commentateur notera: 'Ce qu'on appelle le petit peuple ne va pas souvent aux ombres chinoises; en revanche, les bourgeois et la bonne compagnie aiment se donner ce plaisir.' Et aussi, les 'abbés en soutane' à qui le spectacle était permis.

Ce choix d'un public - que fait un public - est au départ du divorce avec le public.

Avec la Révolution, Séraphin choisit rapidement un autre public. A l'enseigne - fraîchement peinte - des 'Vrais Sans-culottes', il renouvelle son répertoire, joue 'La Démonseigneurisation', 'La Chute du Trône', et va jusqu'à guillotiner...en ombre!

Séraphin meurt en 1800. Deux générations de ses descendants et alliés assurent la continuité de son théâtre jusqu'en 1870 en en adultérant toutefois le genre par l'introduction de tableaux mécaniques. Séraphin, lui-même, pour renouveler l'intérêt de ses programmes, avait eu recours aux marionnettes traditionnelles.

Vers 1848, la tradition de la revue de fin d'année, à l'Ecole Polytechnique, s'orna d'un défilé d'ombres figurant professeurs et hautes autorités de l'Ecole. Cent ans plus tard, elle était toujours vivante; un des élèves, Paul Viellard, y fit l'apprentissage de son Théâtre Noir et Blanc où il sut mettre sa science au service d'effets nouveaux. Avec la satire de célébrités découpées - en silhouettes, et non plus en ombres - un journaliste, Lemer cier de Neuville, fit sa réputation à partir de 1863. Ces 'pupazzi', hauts d'un mètre (à l'échelle du Théâtre des Variétés où ils passèrent en 1864 dans une revue), figuraient Victor Hugo, Alexandre Dumas, Gustave Courbet... Un pastiche en vers les présentait.

Lemer cier de Neuville avait commencé par modeler ces figurines plates à l'accoutumée, puis s'ingénia à perfectionner leur mécanisme (certaines ont été dues à l'imagination de Gustave Doré). Ces pièces d'actualité

ont fait la joie des salons parisiens jusqu'en 1891. Lors d'une représentation devant l'empereur Napoléon III et sa cour, après la seconde pièce, 'Les Fourberies de Monsieur Prudhomme', 'j'aperçus près de moi, raconte-t-il, un splendide valet tout galonné d'or qui regardait l'assemblée à travers les feuilles du paravent.

- S'amuse-t-on? lui demandai-je

- Ah! Monsieur, ils rigolent, me répondit-il, jamais ils n'ont tant rigolé!

Vinrent 'Le Chat Noir' de Rodolphe Salis et, en 1887, 'Le Théâtre d'Ombres' d'Henri Rivière. Grâce à une technique originale de glaces colorées (il en mettait en mouvement jusqu'à cent cinquante sous l'éclairage d'un appareil oxyhydrique qu'il avait mis au point) 'les verres inventés par lui, revêtus d'un émail particulier, et cuits comme des pièces céramiques, lui donnent des ciels d'une profondeur et d'un éclat que la peinture ne saurait atteindre'. (2) L'intérêt particulier de l'entreprise fut de rassembler, autour d'Henri Rivière, des écrivains comme Maurice Donnay, Edmond Haraucourt, Jean Richepin et des artistes tels que Willette, Caran d'Ache, Robida, Steinlon..." (3)

Cette forme de spectacle semble vivre encore puisqu'en septembre 1973, à Shiraz-Persepolis, avait lieu le deuxième festival des Arts. Dans ce festival on remarque la présence d'un spectacle d'ombres. En voici la

(2) Edmond Sarrasin. Arts et Décorations. Février 1898.

(3) Paul Louis Mignon. J'aime les marionnettes. 1969.

description:

"Wayang Kulit, written and directed by Hamzah bin Awang Mat, was performed on September 6, a Thursday, in the University of Shiraz gymnasium. A capacity crowd of about 800 persons, mainly students, was on hand. The shadow theatre was performed behind a white screen about four-feet high and six-feet wide. A bare bulb of about a hundred watts was used behind the screen to illuminate the puppets. A sizeable number of spectators actually watched the performance from behind the screen, preferring to watch the dalang and his six accompanying musicians work.

The dalang is at once the playwright, producer, narrator, singer, conductor, and puppeteer. He sits crosslegged directly behind the screen and is the sole mover of more than forty puppets, most of which he makes himself. The musicians sit around him on the platform and play flutes and drums.

The wayang puppets are distinguished by having only one moving arm. The large, coarse but robust figures, when slanted to the screen, produce an intricate, dramatic picture. The profiled female figures add a further dimension of delicate sex.

The storyline of Wayang Kulit was episodic. It involved three separate incidents in the life of Seri Rama, the hero, and Siti Dewi, his new wife. In each episode, Siti Dewi was kidnapped by either an ogre king or prince, and it was left to Seri Rama or his brother to resolve the

problem through a series of fights and battles.

While the plotline and characters are fixed, the dialogue is not. Hamzah prolonged comic moods with additional dialogue, turned serious moments into comedy, and even repeated some routines in the course of his improvisations. The tone of the dalang's voice, while narrating dramatic or comic dialogue or singing, is supposed to transport the spectators into the fantasy world of the wayang characters. A dalang is also supposed to possess ilmu, or magical powers that enable him to mesmerize the audience.

The dalang continually responds to his audience, estimating the average age of the spectators so that he can vary the performance to suit different tastes. Some dalangs even introduce Hindustani pop songs in an effort to spice the performance.

The repertory of Wayang Siam, the most popular form of shadow theatre in Malaysia, is based on the 'Hikayat Seri Rama', the Malay version of the Hindu epic, the 'Ramayana'. In recent years, there has been a marriage between the pure Malay stories of Cerita Maharaja Wana, which are considered the main root of the wayang repertory, and the Javanese-Malay panji stories, which are more free-wheeling and attuned to the tempo of life in modern Malaysia." (4)

(4) The Drama Review. Volume 17, number 4 (T60). Dec. 1973.

L'artiste le plus représentatif à notre époque de cette forme de théâtre est Lotte Reiniger. Celle-ci, avec des moyens modernes, développe une technique d'animation cinématographique qui la rendit célèbre dans les années '20. Le passage entre le fait de filmer un spectacle d'ombres et de passer directement à l'animation est facile à comprendre. Mais ce qui offre de l'intérêt pour nous est le fait que sa technique d'animation garde ses origines et sont visibles sur ses films, et le retour au théâtre d'ombres pur serait facile à opérer.

Dans la Presse de Montréal, lors de son passage à Montréal, on en disait: "Dernière soirée, hier, consacrée à Lotte Reiniger à la Cinémathèque québécoise. Après la projection de ses films, les gens se pressaient autour d'elle. On voulait voir comment elle taillait ses poupées, les animait, les plaçait sur le fond de décor.

Mme Reiniger, on le sait, est le premier cinéaste au monde qui ait réalisé un long métrage d'animation. Son film en 1926 a beaucoup étonné.

S'il surprend moins aujourd'hui, on admire encore la finesse des ombres chinoises, les subtilités des 'décors' dont elle explique patiemment la fabrication. Tantôt en français, tantôt en anglais, elle parle de son métier comme si c'était la chose la plus simple du monde, et répète: 'Vous voyez, je ne peux pas vieillir: je fais encore des poupées comme quand j'étais petite fille.'

Ces poupées ont une telle qualité qu'à l'ONF, où elle a donné quelques

démonstrations au cours de la semaine, on lui a arraché la promesse qu'elle reviendra, début juillet, tourner un film.

A près de 75 ans (elle les aura le 2 juin) c'est la première fois que Mme Reiniger traverse l'Atlantique. Le voyage ne semble pas l'épuiser, puisqu'elle sera aujourd'hui à Ottawa, qu'elle ira ensuite à Toronto, et jusqu'à San Francisco, où elle est attendue par les amateurs de cinéma d'animation." (5)

Bien sûr, aujourd'hui, avec la quantité de matériaux accessibles il est possible d'envisager des formes nouvelles de spectacle dont le principe tient ou découle de l'ombre.

B. LES OMBRES CORPORELLES

Tout de suite relié à cette expérience de marionnettes, ce qui nous vient à l'esprit le plus rapidement est sans conteste les ombres corporelles. Qui n'a pas dans son enfance joué à se faire des ombres avec les mains et créer des têtes d'animaux sur les murs de notre chambre.

L'ombre corporelle consiste à rendre le corps objet de projection. Complétée par des accessoires, elle deviendra une forme de théâtre très appréciée chez les jeunes et facile à réaliser, ne nécessitant qu'une source de lumière et un simple drap. Cette forme de travail fait

(5) La Presse. Montréal. Vendredi 3 mai 1974.

d'avantage appel au comédien en tant que tel plutôt qu'à une habileté dans les arts plastiques.

Une distinction doit être faite entre silhouette et ombre. L'ombre est le résultat d'une projection et la silhouette est l'image qui permet l'ombre.

Une silhouette peut être un profil comme on en trouve dans les dessins préhistoriques, sur la poterie des vases antiques ou dans ces portraits découpés; et quelquefois elle évoluera et deviendra une silhouette d'ombre. Pour comprendre la distinction, il faut regarder les figures égyptiennes ou les marionnettes de Java qui nous montrent à la fois un profil pour les jambes, une vision de face pour le tronc et les épaules, un profil de tête, et des yeux de face. Le cubiste avant la lettre, mais surtout une ombre déjà formulée par la silhouette qui, appuyée sur l'écran, donne déjà une ombre lisible. Bien qu'aucune figure contemporaine ne soit marquante par l'usage de cette technique à l'état pur, on la retrouve morcellée ou comprise soit dans un spectacle de marionnettes d'ombres avec des manipulateurs apparents mais en ombres, soit comme complément de mains, ou autres aux marionnettes, et aussi dans certains films d'animation de Walt Disney où interviennent des personnages réels en pénombre superposés sur des dessins animés.

L'ombre corporelle peut être complétée par des projections et devenir un spectacle total. Utilisée dans un contexte scolaire, le fait de travailler à l'arrière d'un drap peut permettre à des étudiants plus

timides de s'exprimer et d'aborder ainsi le théâtre. Un des aspects intéressants à cette formule de théâtre consiste en la découverte des êtres par leurs silhouettes donnant ainsi une vision globale de l'être dans les détails. Ajoutons à cela la magie des transformations que l'on peut opérer sur les formes et plus jamais vous ne pourrez rester insensible à l'ombre que vous projetez constamment dans la vie. L'ombre de votre corps qui se déplace quand vous marchez selon les lampadaires que vous rencontrez, l'ombre de votre chat ou de votre chien, l'ombre de l'arbre de la maison, autant de fascinations qui vous permettent de voir ce qui vous entoure avec nouveauté.

Certains spectacles utilisent l'idée de l'ombre corporelle par des projections sur des comédiens qui, eux, sont vêtus de blanc, formant ainsi l'écran. L'image projetée prend alors la forme du corps et crée une image corporelle qui se découpe dans l'espace. Ces essais ont été surtout tentés par des groupes de danse moderne.

CHAPITRE II : LE THEATRE DE LA LUMIERE

A. DIAPORAMA ET PROJECTIONS

Sous ce titre sont groupées toutes les expériences qui prennent la forme d'une projection fixe d'une ou de plusieurs images.

Le diaporama est normalement défini comme étant un certain nombre d'images organisées et projetées dans un certain rythme et dans le but de créer une histoire. L'image pourra être de fabrication artisanale ou fera appel à la photographie, ou pourra être un mélange de ces procédés.

La fabrication de diapositives doit beaucoup à notre cinéaste Mc Laren. Celui-ci a développé une technique d'animation cinématographique par un procédé d'intervention directe sur la pellicule par un grattage et par la peinture. Il intervient même sur la piste sonore. Cette technique lui permet de faire des films sans caméra. Ce procédé l'a rendu célèbre dans le monde entier.

Depuis le début du siècle. à mesure que la lumière s'est développée, la toile peinte a été remplacée par le cyclo neutre et plus tard par la projection. Facilement changeable, la projection a été largement utilisée comme remplacement surtout. Elle atteint son usage maximum à la télévision. Au théâtre, Svoboda multiplie les écrans morcellés et invente une nouvelle forme de décor que suggère le lieu, ou intervient dans le

spectacle constamment par des rotations d'images. Il s'inscrit dans le prolongement à la fois de Craig et de Piscator et marque notre époque totalement. On ne peut envisager de travailler les projections au théâtre sans consulter la documentation sur Svoboda. En '67, au Pavillon de la Tchékoslovaquie, il y avait un diaporama créé par Josef Svoboda. Bâti sur le thème de "la création du monde" et durant dix à onze minutes, il projette 12,293 diapos sur 112 écrans carrés mobiles formant un rectangle d'environ 30' de long et 20' de haut. Il faut retenir le nom de Svoboda puisqu'il s'agit, je pense, du plus grand scénographe actuellement à faire usage des moyens audio-visuels. Il est aussi responsable de la fameuse Lanterne Magique qui intègre un spectacle de comédien et de cinéma ensemble. Composé d'un ensemble d'éléments d'audio-visuel, associé à un dispositif scénique mécanisé, il permet la création de spectacles où le comédien réel entretient un dialogue avec lui-même sur écran tantôt fixe, tantôt en mouvement, et réussit à créer la confusion la plus totale entre ces moyens d'expression. Là où Svoboda est important pour le théâtre c'est que constamment il a utilisé les projections pour faire ses décors de théâtre: près de 350 réalisations.

La projection sera utilisée aussi comme support littéraire. Il est maintenant habituel de voir dans les oeuvres de Brecht les titres des tableaux projetés. D'autres l'utilisent pour amplifier l'effet d'une image, soit en projetant en gros plan le rappel identique de l'action sur scène, soit en voulant créer par une image symbolique un rapprochement avec l'action sur scène. L'usage des "gobo", procédé utilisé au théâtre qui consiste à masquer plus ou moins un projecteur de manière

à intervenir dans le cadrage ou la lumière par l'usage de pochoir, est déjà un désir d'agir sur la lumière, comme le fait une diapositive. Dans l'ensemble de ces fonctions, il s'agit d'une forme de décor plus ou moins intégré.

B. LE SON ET LA LUMIERE

L'homme de théâtre est concerné par cette vogue qui consiste à raconter une histoire ou l'histoire d'un château. Dans ce style avait lieu à Persepolis pour le 2.500e anniversaire de la dynastie iranienne un spectacle Son et Lumière pour lequel on utilisa 572 projecteurs d'une puissance de 368.000 watts, 8 colonnes acoustiques et 90 km de câbles. Plus près de nous, un spectacle a été réalisé au Parlement de Québec durant l'été '74. Ce spectacle racontait les événements historiques du Parlement de Québec. Tous les soirs, les rues étaient bloquées, le public se groupait devant le lieu et à une heure fixe, un réseau de lumière programmé à un texte relataient notre histoire en faisant parler les monuments qui font la tocade de ce théâtre fixe.

Rattachons à cela la mode d'éclairer les monuments, châteaux ou églises et vous avez une amorce de spectacle de lumière accompagné des sons environnants.

C. LIGHT SHOW

Une des formes que prend l'image projetée aujourd'hui sous forme de spectacle est le "light show".

La forme la plus populaire se retrouve en usage dans les discothèques. Orgie de lumière et de gadgets, c'est assurément l'endroit pour la découverte de matériel de quincaillerie audio-visuelle sous toutes ses formes.

Des formes plus recherchées sont faites par des artistes oeuvrant dans le domaine des Arts Plastiques. Pierre Sheaffer est de ceux-là. Sculpteur français, il travaille à construire des sculptures qui projettent des images en mouvements dans l'espace.

Entre ces deux extrêmes se situent toute une gamme de possibilités de spectacles qui incluent tous les diaporamas, c'est-à-dire une série d'images fixes ou en mouvement projetées sur un ou plusieurs écrans. Par exemple, au Pavillon de l'Italie en '67, il y avait un montage ou essai expérimental de lumière projetée sur des écrans réfléchissant des formes, à travers lesquels le spectateur était amené à se promener et était envahi par des images abstraites évocatrices de la peinture non figurative. On peut parler dans ce cas d'environnement d'images.

Mentionnons aussi cette nouvelle lumière qui laisse entrevoir de nombreuses possibilités et qui se nomme laser. Source de lumière très

puissante, il est utilisé pour former des images qui ont la propriété d'apparaître en trois dimensions. Un musée spécialisé est consacré à l'héliographie à New York. Ce procédé serait utilisé dans la maison hantée du Disneyworld en Floride. Et cette expérience isolée dans un musée d'aéronautique de Washington DC. : un personnage-mannequin ayant comme visage une surface blanchie formant un écran, assis devant une table où repose son petit déjeuner. Durant cinq minutes, un film est projeté sur le visage accompagné d'un texte reproduisant une conversation quotidienne. Ce visage et cette voix se transformèrent devant nos yeux pour produire un homme de jeune à vieux, passant environ cinq étapes de sa vie. Mélange du cinéma à la vie, ce petit spectacle vole la vedette au théâtre et nous rappelle les projets de super-marionnettes que caressaient Craig et qui se manifestent ouvertement dans les robots de Disneyworld.

Ce que nous devons retenir plus particulièrement de ces expériences consiste à trouver les images intéressantes, valables, qui feront que le spectacle sera agrandi, enrichi par le choix des images choisies, évitant ainsi de choisir des images servant à meubler un fond de scène et lui conférer un air décoratif.

Entre le théâtre pauvre et le théâtre technique, toute latitude existe et le support technique ne se justifiera que par la définition de nos besoins et suivra sans tomber dans la virtuosité.

CHAPITRE III : MODALITES

A. FORME DU TRAVAIL

La forme du travail sera de réaliser un court spectacle dont vous serez le seul protagoniste, en utilisant l'ombre et la lumière comme médium. Compte tenu de la double orientation que vous avez prise, d'une part enseignant-animateur et d'autre part créateur, votre production implique d'une part l'apprentissage d'une expérience créatrice et d'autre part la capacité de pouvoir faire faire aux autres une démarche semblable. Le cotoyement des étudiants travaillant sur le même sujet vous permettra d'inventorier le médium et le professeur agira comme support technique et moral selon vos besoins. Le one-man show au théâtre permettra d'affirmer votre originalité et vous fera connaître sans avoir à attendre le metteur en scène miracle et affirmera votre leadership. Les exemples d'artistes qui font cavalier seul sont nombreux et citons parmi eux: Clémence Desrochers, Sol, Denise Pelletier à la fin de sa vie jouant un one-woman show, Pauline Julien et Monique Leyrac, deux anciennes comédiennes, Bernard Haller en France qui assume deux heures de spectacle seul. Et notre conteur national Yvon Deschamps, ancien comédien avec Buissonneault.

B. LE CHOIX DU SUJET

Le contenu de votre spectacle peut se définir de deux façons: l'illustration d'une histoire ou l'image génératrice d'une histoire. La première est sans doute celle qui se rapproche le plus du type de formation que vous avez reçu. Vos études en littérature vous ont fait côtoyer de nombreux textes sous forme de romans, pièces, poèmes, fables, chansons, contes, légendes, scénario, etc. Vos intérêts et vos goûts pour le théâtre vous ont familiarisé avec des textes plus dramatiques. Toutes ces formes, y compris les textes que vous inventez pour la circonstance sous forme de scénario, improvisation ou extrait de pièce, révèlent une démarche illustrative du sujet choisi. Elle s'inscrit dans une démarche privilégiée au théâtre comme étant un support à l'action. Elle comporte les dangers inhérents à cette méthode qui consistent à n'être qu'un embellissement plus ou moins décoratif.

L'autre démarche, plus facile pour celui qui possède une formation visuelle, consiste à prendre une image et à fonctionner image par image pour arriver à créer une relation historisée inter-image. Pousser à l'extrême cette technique travaillant par "flash", se rapproche davantage de la bande dessinée. Plus périlleuse, plus hasardeuse, cette démarche s'adapte mieux au médium. Un compromis peut s'effectuer par le choix d'un texte qui permettrait davantage une interprétation ou certains poèmes dont les mots sont évocateurs d'images. D'autres permettent des évocations d'atmosphère.

Dans tous les cas, il faut trouver un moyen de rendre les images nécessaires à l'action. Si ce que vous voulez dire peut se dire sans image, sans support, c'est que vous n'avez pas trouvé le bon sujet, et si la succession d'images que vous projetez n'évoque pas chez le spectateur un certain intérêt par sa succession, son rythme, son sujet, ce choix doit être remis en question.

La division du travail et l'échéancier se fera comme suit:

1. trouver le sujet. 5 semaines
2. faire un scénario de déroulement écrit. 6 semaines
3. la réalisation ou répétition. 3 semaines
4. la représentation publique. 1 semaine

Nous insistons moins sur les répétitions puisque l'objectif n'est pas d'arriver au polissage de l'oeuvre mais d'insister davantage sur la création de l'oeuvre. Il est toujours possible éventuellement, dans un autre cours, comme celui de production, ou à l'extérieur de l'Université, de vous manifester et de polir pour l'occasion ce rendu.

C. COMPOSITION DE LA PROJECTION

La projection d'une image se compose de la lumière, de l'image, de la lentille et de l'écran. Ce sont les quatre composantes qui peuvent intervenir dans la projection d'une image.

1 - La lumière

La lumière peut être de différentes intensités. Certains projecteurs sont munis de deux intensités: le low et high. Certains appareils plus sophistiqués pourront avoir des lumières plus fortes. Mais en moyenne les projecteurs courants seront de 250 et 500 watts. Plus la lampe est intense, plus le projecteur chauffe, plus le ventilateur est fort, plus il y a de bruit. La ventilation empêche la diapositive de brûler et évite de faire fendre les lentilles.

On peut agir sur l'intensité de la lumière par l'usage de réhostats. Le réhostat est un appareil qui permet de réduire manuellement l'intensité de la lumière. Des petits réhostats de maison peuvent être accomodés à la lampe du projecteur par une intervention électrique appliquée à l'ampoule seulement et laisser le ventilateur fonctionner indépendamment et éviter ainsi la surchauffe de la diapositive et le bris des lentilles. Evidemment, un des inconvénients de cet appareil est la ventilation. Le projecteur de 35mm donne un petit bruit qui le rend plus ou moins acceptable, mais il est possible de fabriquer une boîte insonorisée avec un conduit pour évacuer la chaleur à l'extérieur afin de pallier au bruit. Nous essayons de la placer dans les endroits les plus éloignés possibles afin d'éviter les conflits de sons avec les comédiens.

2 - Les lentilles

Les lentilles permettent d'intensifier la lumière et de concentrer les rayons lumineux pour réduire ou allonger la distance entre l'écran et le projecteur.

Dans un cas de projection à partir de la salle, il est avantageux de choisir des lentilles qui éloignent comme par exemple au cinéma les appareils concentrés dans une cabine vous règlent le problème du bruit; mais au théâtre, les comédiens sur scène nuisent à l'image et rendent cet usage difficile. De plus, le conflit créé par les autres sources d'éclairage diminue l'intensité des images projetées.

Dans la situation inverse, nous sommes coincés par un espace réduit et ce que l'on demande ordinairement à la lentille, c'est d'ouvrir le plus rapidement son champ. Une lentille spécialisée vous permet une image de un pied égale un pied, c'est-à-dire que si la distance entre le projecteur et l'écran est de un pied, vous obtiendrez à l'écran une image de un pied.

Il faut effectuer le calcul de vos possibilités selon l'image que vous voulez et selon le recul possible ou selon vos possibilités frontales.

Dans des cas spéciaux, vous pouvez utiliser des miroirs qui vous permettront de réduire davantage la distance requise. Pour obtenir une image plus courte encore, vous devez accepter une déformation de votre image en utilisant une lentille appelée "fish eye".

La lentille normale du projecteur demande une certaine distance mieux apparentée à une projection frontale. Cela est très important puisqu'elle peut déterminer le choix des images ou dans son morcellement ou dans l'usage de un ou plusieurs projecteurs pour rendre votre image. A ce moment interviennent différentes façons de morceller l'image. La plus difficile, la plus complexe et la moins recommandable c'est d'essayer de projeter une image seulement à l'aide de deux ou plusieurs projecteurs possédant chacun un morceau de l'image. Extrêmement difficile à réaliser d'abord par les photos que vous devez faire et par la synchronisation et la superposition des images. Il est préférable d'avoir deux images non raccordées et autonomes quant à leurs contours mais qui peuvent suggérer le même sujet que vous voulez démontrer.

On peut aussi intervenir sur la lentille par l'ajustement au focus qui permet d'obtenir une projection nette de l'objet projeté. L'usage du focus peut aussi être utilisé pour faire apparaître lentement la projection ou la faire disparaître en voulant créer un objet.

Dans certaines situations ne nécessitant qu'une source de lumière diffuse, l'on pourra se servir du projecteur sans l'usage de lentilles. Dans ce cas, le projecteur agit comme source de lumière comme n'importe quelle ampoule ou chandelle. La commande de ce projecteur peut être faite à distance jusqu'à environ une trentaine de pieds. Ce qui vous permet d'intégrer à votre spectacle la commande des appareils et d'intervenir sur l'intensité de la lumière par réostat et sur le

changement d'image avant et arrière et sur le focus, ainsi que sur le départ et l'arrêt du projecteur.

Il est possible de se faire un tableau d'éclairage comprenant quatre ou cinq réhostats commandant autant de projecteurs de façon manuelle, même si l'on sait que techniquement il serait possible de le faire de façon professionnelle avec des appareils plus sophistiqués.

Il existe aussi un autre appareil qui permet des fondus entre les différentes images que vous voulez faire apparaître sur les écrans.

Equipé de minuterie, il permet l'enchaînement des images automatiquement.

Et si vous ajoutez à cela un programmateur, vous pouvez entrevoir le déroulement automatique de votre spectacle au rythme que vous désirez.

Mais l'on peut imaginer, en ce qui nous concerne, que la minuterie déjà intégrée dans le projecteur puisse nous donner une certaine liberté de mouvements malgré la monotonie du rythme régulier qui déclenche le changement d'image.

3 - L'image

Entre la lentille et la lumière intervient l'image. Image qui laisse plus ou moins passer de lumière, plus ou moins translucide ou transparente ou opaque et plus ou moins colorée. Il existe une très grande variété de matériaux d'image: Parmi les plus simples lorsqu'il s'agit de travailler avec le rétro-projecteur: le rouleau d'acétate qui

s'achète tel quel, sur lequel vous pouvez intervenir. Pour le 35 mm, vous pouvez utiliser des cadres à diapositives en carton et vides à l'intérieur, dans lesquels vous placez un acétate, et des cadres en plastique. Ceux-ci possèdent un support double qui permet d'encastrier des objets ou simplement servir de support. Le format d'ouverture est variable et plus votre ouverture est grande, plus votre image projetée le sera aussi. Du plastique rigide, découpé en 2" x 2", permet une mobilité totale à l'intérieur du cadre qui peut prendre toutes sortes de formes et briser aussi le contour rigide de l'écran et n'en éclairer qu'une partie.

Les encres, sous forme de liquide ou crayons feutres, sont les plus accessibles. L'émail vitrail donne une densité plus grande. Les papiers transparents ou gélatine, cellophane et autres papiers quelquefois auto-collants, utilisés par les architectes ou designers, comme le lettraset, press-type, sont d'un usage facile.

Tous les matériaux, dont seule votre imagination est la limite, peuvent s'avérer intéressants dans un cadre expérimental. Ajoutez à cela les colles, broches ou ruban adhésif, et je pense que vous connaissez les ingrédients vous permettant de produire.

La magie de grossissement que procurent les lentilles comme un microscope étonne presque toujours à l'écran. Un morceau de dentelle, un grain de sel, une feuille de tabac, un cheveu, etc. vous permettent de

découvrir leurs opacités, leurs transparences ou leurs translucidités. Trois éléments, en fait, qui reviennent constamment dans les matériaux.

Une autre méthode utilisée par le cinéaste Mc Laren consiste à gratter une pellicule ou une surface recouverte. Le grattage laisse passer la lumière et peut être coloré ou non. C'est le principe de l'ajoutement et rejoint l'idée du pochoir. L'usage de diapositives photographiées et dont certaines parties sont grattées ou dessinées peut donner des effets de surréalisme et rejoindre l'idée de collage ou d'assemblage.

L'usage de la machine Xérox permet le transfert d'une image opaque en image transparente de format rétro-projecteur.

La qualité des images fait appel au sens artistique des individus. Son développement se fait par la fréquentation et la pratique des arts visuels, et une connaissance de l'histoire de l'art. Une étude plus approfondie des vitraux à travers l'histoire est assurément un apport sérieux.

4 - Les écrans

A cause de l'usage qui doit en être fait, les écrans peuvent se diviser en deux types: ceux dont la translucidité est essentielle pour les projections venant de derrière et ceux qui ne demandent qu'une réflexion fidèle pour les projections venant de face. Une des contraintes qui

intervient dans le choix entre une projection de devant ou de derrière est le conflit de lumière entre la scène que vous devez éclairer et l'image que vous voulez voir.

La projection par derrière est plus intéressante parce qu'elle permet un noir complet derrière et augmente ainsi l'intensité de la luminosité de la projection. La difficulté majeure que l'on rencontre lors d'une projection arrière vient du fait qu'il est très difficile d'éviter le point chaud de la lumière qui éblouit le centre de l'écran. On peut intervenir par le choix des angles, évitant ainsi d'éblouir le spectateur ou par l'usage d'écrans spécialisés dont l'usage est réservé au contexte professionnel à cause des prix élevés.

Les écrans se retrouvent sous deux formes: rigides ou flexibles. Parmi les écrans rigides, on trouve les matériaux de plastique (plexiglass), translucide ou non, les paravents de bois peint ou autre. Dans les écrans flexibles, le choix est plus vaste. Tous les tissus, polythènes, plastiques ou autres qui nécessitent une structure ou une suspension.

Quelquefois l'écran prendra une troisième dimension dans des cas spéciaux selon les matériaux ou effets voulus. Dans cette catégorie se trouvent les ballons gonflables de météorologues qui donnent des effets fantastiques puisque l'image apparaît sur deux surfaces à la fois et donne une déformation de l'image soit par le contour de la sphère ou par la mobilité possible du ballon, surtout s'il est gonflé à l'hélium.

Une expérience plus sophistiquée pourrait permettre l'apparition d'une image sur un écran formé par un cercle contour qui, amené à une certaine vitesse, interrompt l'image dans l'espace. Cette expérience a été réalisée par Pierre Moretti dans son spectacle présenté dans le cadre du jeune théâtre lors de l'Exposition de 1967 à Montréal.

Un autre matériau intéressant est appelé "scrim". Semblable au tulle largement ajouré, le "scrim dent de requin" est un tissu moins ajouré qui permet d'arrêter une projection comme un écran, ou de devenir transparent si la surface arrière est éclairée. Le "scrim" existe sur le marché en noir, blanc, bleuté.

Dans les écrans faciles d'accès, il y a le drap de lit, le plastique de lit, accessible à la verge, le papier blanc en rouleau, le papier calque, le plastique léger utilisé sous les fixtures de néon de format 24 x 48 qui s'est avéré intéressant. Il y a aussi un matériau plastique qui est comme un miroir sans lumière arrière et qui devient à 50% transparent s'il est éclairé par derrière.

Pour bâtir ces écrans mous, il est nécessaire d'intervenir sous forme de suspension, accrochage ou cadrage. L'usage de faux-cadres de toile qu'utilisent les peintres s'est avéré efficace et facile à utiliser. Dans d'autres cas, l'usage de cordes ou de poteaux à pattes, ou bien un bâton appuyé sur deux paravents forment un cadre de scène très efficace.

Il y a aussi, et non le moindre, l'écran humain: des comédiens, vêtus de blanc, reçoivent des images projetées qui nous donnent les contours de l'être humain et de son costume ou non.

D - Le support sonore

Pour ce qui est du son, l'expérience que l'on fait est évidemment une expérience visuelle. Le son devra être vivant, c'est-à-dire aucun son enregistré, aucun son que vous devez manipuler et qui pourrait devenir une entrave. Il reste donc les sons qui peuvent être faits par la bouche, par les pieds, les mains, les instruments visuels, les prolongements de costume, comme des grelots, des claquettes qui sont des prolongements sans paraître ajoutés.

Cet art du bruit s'apparente au rôle de bruiteur à la radio, et nous rappelle aussi le cinéma d'animation. Dans une vision plus abstraite, le son pourra devenir la création d'une image sonore.

E - Les projecteurs

Communément appelés "quincaillerie" par les gens du milieu audio-visuel, les appareils nous permettant de projeter des images seront analysés en fonction des possibilités d'intervention qu'ils permettent au créateur.

Un des projecteurs facilement accessible dans le milieu scolaire est le rétro-projecteur utilisé pour remplacer le tableau dans les classes. Le professeur peut écrire sur l'acétate qui couvre le projecteur et l'image est directement projetée sur l'écran. Sa surface utilisable est d'environ dix pouces. C'est un appareil intéressant puisqu'il permet de projeter une grosse image dans un espace réduit, il permet une intervention manuelle, et permet aussi de faire des images en mouvement puisqu'il est muni d'un rouleau d'acétate qui peut être de cinquante pieds. Modifié légèrement, en lui ajoutant une baguette supplémentaire de chaque côté, un deuxième rouleau d'acétate peut lui être ajouté. Ce qui permet de superposer deux images en mouvement: l'un des rouleaux circulant à l'horizontale et l'autre à la verticale. Comme apport supplémentaire, ce projecteur, par la grandeur de sa tablette, permet d'expérimenter toutes sortes d'objets.

Parmi ceux-ci, certaines expériences ont été tentées en utilisant des huiles et des eaux colorées dans une bassine en verre. Ces liquides étant incompatibles, vous pouvez imaginer toutes les formes mouvementées que vous pouvez obtenir en dérangeant légèrement le niveau du plat de verre. Bien sûr, l'expérience du poisson rouge dans le plat d'eau peut s'avérer un mouvement intéressant, mais attention au chauffage. Vous risquez d'en faire de la soupe...

Un autre projecteur, que l'on trouve moins dans les écoles maintenant, est celui qui permettait de projeter des films fixes de 35mm.

L'avantage de celui-ci est (de pouvoir créer un mouvement d'image en déroulant la bobine que vous vous êtes fabriquée. Dans ce cas, l'intervention du projectionniste est nécessaire et donne une couleur artisanale au déroulement du spectacle, tout en abordant le phénomène du cinéma des premiers temps.

Il faut insister davantage sur les projecteurs. Ceux-ci existent dans les écoles et sont facilement accessibles; ils permettent à l'individu qui veut créer par les moyens de l'audio-visuel d'avoir des outils de base nécessaires à sa création.

Le projecteur à diapositives peut être utilisé comme appareil d'éclairage et peut pallier au manque de projecteurs de théâtre. Celui-ci peut recevoir des diapositives de gélamines de couleur et agir comme lumière colorée seulement, et avec l'avantage de pouvoir changer de couleur jusqu'à 140 fois dans votre spectacle. Utilisé manuellement, il peut remplacer de la même façon un projecteur de piste.

CHAPITRE IV : L'ART ET L'EDUCATION

A. OBJECTIFS DE L'ENSEIGNEMENT DE L'ART

"Etre soi-même est le moyen le plus sûr pour servir l'homme, cette authenticité dans l'action ne trahit jamais." Robert Gloton définit l'objectif à atteindre dans une vie. Mais à l'intérieur d'un cours, qui est un compartiment de la vie, un produit authentique et original me semble être un objectif à viser. Le spectacle devenant le message produit par un être en pleine possession de ses moyens poussés à la limite de ses ressources est automatiquement un produit original.

La créativité et l'expression personnelle sont les qualités fondamentales qu'il faut développer si nous voulons atteindre nos objectifs.

Lors du Congrès international de l'éducation artistique à Bâle en 1958, Löwenfeld faisait le rapport de sa recherche: "celle des critères mesurables qui engendrent les forces créatrices chez l'être humain." Il met en évidence huit critères qui sont les suivants:

1. La sensibilité aux problèmes (ce que Löwenfeld appelle la faculté sensitive). C'est la sensibilité aux choses et au vécu, qui permet de remarquer les finesses, de voir les dommages, d'enregistrer ce qui est peu commun, voire extraordinaire, et de découvrir les besoins et les défauts, dans les choses comme dans l'ordre humain.

2. La faculté de rester en état de réceptivité, manifestant l'ouverture et la fluidité de la pensée. Par exemple, la réceptivité des idées, c'est l'aptitude à associer une quantité d'idées à un objet (quelles idées vous viennent à l'esprit quand vous regardez une brique? ...) Le nombre des réponses possibles à un stimulus donné est un signe d'esprit créatif.
3. La mobilité ou pouvoir de s'adapter rapidement à de nouvelles situations, à réagir efficacement aux changements. Ici la variété des réponses est encore un signe d'esprit créatif.
4. L'originalité. Cette propriété, considérée avec suspicion par l'ordre social, est pour les psychologues l'une des plus importantes parmi les composantes de la pensée divergente.
5. L'aptitude à transformer et à redéterminer, ce que Guilford appelle "faculté de changer la fonction d'un objet pour le rendre utile dans une nouvelle forme". C'est l'aptitude à nous servir constamment et correctement de notre pensée, pour transformer, établir des déterminations nouvelles des matériaux en vue de nouveaux emplois.
6. L'analyse ou faculté d'abstraction, par laquelle nous allons de la perception synchrétique des choses à la détermination des détails. Plus il nous est donné de reconnaître les plus intimes différences, que nous analyserons par la suite, plus nous découvrirons l'originalité, l'individualité sans lesquelles les relations sensibles n'existent pas, qu'il s'agisse des hommes ou des choses.
7. La synthèse, considérée comme l'union de plusieurs éléments qui

formeront un nouvel ensemble. C'est l'opération qui consiste à rassembler plusieurs objets ou parties d'objets pour leur donner une nouvelle signification, comme fait l'enfant lorsqu'il réunit divers matériaux pour faire un collage ou une peinture.

8. L'organisation cohérente, par laquelle l'homme est capable de mettre en harmonie ses pensées, sa sensibilité et sa faculté de perception avec sa personnalité. L'économie est une des lois fondamentales de l'organisation cohérente, selon Löwenfeld: "Exprimer le maximum avec des moyens et des efforts minimes, de telle manière qu'il n'y ait rien de superflu, c'est là aussi une des règles essentielles de l'activité créatrice."

"Sensibilité au monde, fluidité et mobilité de la pensée, originalité personnelle, aptitude à transformer les choses, esprit d'analyse et de synthèse, capacité d'organisation cohérente, telles apparaissent dans l'état actuel des recherches, les qualités du créateur, celles qu'il faut former et développer chez les enfants si nous voulons les rendre tous créatifs d'abord, créateurs ensuite."

Le développement de la personnalité se fera par l'expression de l'individu et fera davantage appel à des qualités pédagogiques de la part du professeur. Selon la théorie de la personnalité de Rodgers, psychologue américain, "l'individu est capable de se diriger lui-même parce que, d'une part, il poursuit sans cesse des fins qui lui sont propres de manière à se conserver et à s'enrichir (c'est ce qu'il appelle la

tendance actualisante) et, d'autre part, parce qu'il est capable de modifier lui-même son système de valeurs en fonction de ses expériences propres et de ses besoins (c'est la fonction régulatrice).

La théorie de la créativité de Rodgers nous permet de mieux comprendre le rôle des trois facteurs de liberté, de communication et de milieu dans la création.

Pour Rodgers, le développement de la personne ne peut se réaliser que dans la relation à autrui. Il faut que l'individu soit "congruent", c'est-à-dire qu'il s'accepte tel qu'il est avec ses sentiments ici et maintenant: ce n'est qu'en étant authentique qu'on peut être créatif. C'est dire que le rôle d'autrui est capital dans le développement de la personne.

Aussi, pour aider l'autre à se libérer, à se reconnaître, il faut d'abord l'accepter tel qu'il est, sans le juger ni l'approuver, sans s'identifier à lui mais l'accepter avec ce que Rodgers appelle "la compréhension empathique".

Ainsi, dans une relations réussie, fondamentalement non-directive, la personne reconnaît ses propres sentiments et est capable de les exprimer. Elle se situe, non plus par rapport à des principes généraux ou du passé mais selon son expérience vécue immédiate. L'activité de connaissance, d'apprentissage, traditionnellement rigide, s'assouplit.

La conséquence capitale sur le plan pédagogique, c'est que l'élève désire naturellement apprendre, qu'il ne peut créer qu'en se créant lui-même et inversement. C'est aussi qu'on ne peut rien transmettre de l'extérieur et que communiquer systématiquement un savoir à autrui n'a aucun sens pour Rodgers. Dans ces conditions, enseigner, pour le maître, c'est aider l'élève à apprendre par lui-même, en fonction de ses motivations personnelles.

En conclusion, pour l'enfant comme pour l'adulte, la création se définit par des oeuvres, elle n'existe que par elles. Elle ne peut se réaliser pleinement que dans un climat ouvert et libéral de communication active avec autrui, dans un milieu riche et stimulant pour la sensibilité et l'imagination, elle repose avant tout sur les expériences vécues, personnelles. La définition de la créativité à laquelle nous nous référons ne fera pas de distinction entre la "bonne" et la "mauvaise" créativité, encore que les oeuvres créées puissent prendre une valeur sociale positive ou négative. Nous admettrons avec Rodgers "que tous les hommes ont une orientation positive" et que lorsque l'individu est entièrement ouvert à son expérience, sa conduite devient créatrice et sa créativité constructive. Lorsque toutes ces conditions existent, l'esprit créatif peut mener son oeuvre à terme dans les situations apparemment les plus défavorables." (1)

Lorsque le cadre de travail est bien établi, le rôle du pédagogue est

(1) Gloton, Robert et Cléro, C. L'activité créatrice chez l'enfant, Belgique, Casterman, 1971. 211 p.

d'être attentif à chacun des individus dans leur développement propre, de respect des valeurs personnelles de l'étudiant et de l'aider à explorer ses facultés et découvrir les choses et le monde qui l'entourent.

B. OBJECTIFS DE L'ENSEIGNEMENT DU THEATRE

J'ai lu quelque part qu'un jour un de nos lointains ancêtres pré-historiques rentra de sa chasse au mammoth plus gai qu'à l'ordinaire. Afin de manifester sa joie autrement que par des grognements, il s'affubla des oripeaux de sa compagne et parodia ses gestes familiers. Cela les fit tellement rire que le soir, devant le clan réuni au grand complet autour d'un feu de bois, il dut renouveler ses tentatives, en improvisa de nouvelles, et tout le monde applaudit... L'art dramatique venait de naître!

L'enseignement du théâtre a pour but de former un artiste de théâtre: informé, créateur et producteur.

1. L'artiste de théâtre informé

L'artiste de théâtre informé est celui qui possède une connaissance pratique et théorique de l'art dramatique suffisante pour pouvoir produire une oeuvre de création. La théorie pourra comprendre une information sur l'histoire du théâtre, les auteurs, les comédiens, les artisans, les spectateurs. Des genres de scène, des périodes, des styles.

Des analyses de textes de mise en scène, de décors, costumes, lumières, d'administration et d'esthétique démontrant les valeurs des différentes époques de théâtre. Bien informé, l'artiste de théâtre pourra définir son champ d'action privilégié.

2. L'artiste de théâtre créateur

Tout art est expression: qu'elle soit picturale, plastique, graphique, musicale ou chorégraphique, il s'agit d'exprimer d'une manière concrète le besoin de créer que nous avons en nous.

Afin de rendre l'artiste de théâtre créateur, il lui faut comme dans toute autre forme d'art encourager au maximum l'expression en le sensibilisant à tout ce qui l'entoure en lui faisant prendre conscience de ses possibilités intérieures. Le théâtre fait appel au geste et à la voix et à différentes techniques comme la pose de voix, la diction, le mime, la pantomime. Le développement de sa personnalité et l'apprentissage des techniques permettront l'épanouissement créateur de l'artiste et de son style.

3. L'artiste de théâtre producteur

"La création se définit par des œuvres, elle n'existe que par elles."

Gloton

L'artiste de théâtre producteur est celui qui a un désir profond de communication, d'expression et d'expérimentation de formes nouvelles.

De par son imagination, sa sensibilité, sa confiance, son autonomie, il sera en mesure d'entreprendre des recherches originales et esthétiques.

Informé, créateur et producteur, l'artiste de théâtre sera en mesure de s'insérer dans la collectivité et être source de l'épanouissement de la société.

C. OBJECTIFS DU THEATRE D'OMBRE

Alors que le théâtre développe davantage le geste et la voix, le théâtre d'ombres y ajoute celui des formes et des couleurs. Comme les autres arts, il permet de créer mais y apporte un complément visuel majeur lui permettant de faire une intégration des arts.

Paulette Lequeux présente un bilan positif des jeux d'ombres:

- "Ils concourent à la formation intellectuelle. Pour le fabricant, il s'agit de réduire les êtres à une silhouette dans laquelle les autres les retrouvent, donc de la doter de signes particuliers permettant son identification. Pour le spectateur, il s'agit d'interpréter les figurines et leurs déplacements: les unes sont abstraites, les autres réduites. C'est par un acte de réflexion qu'il les déchiffre en fonction de son niveau d'idéation. Le jeu d'ombres entraîne à décrypter des signes: la stylisation des figures, la symbolisation des accessoires entraînent un travail cérébral de compréhension, d'adaptation à la situation présente."

- "L'imagination est aiguisée. Un conte, même connu, est recréé, modifié. Il devient autre parce qu'il s'applique à des personnes matérialisées au lieu de demeurer dans l'unique domaine verbal. Le jeu même des figurines évoque de nouvelles situations. L'image imprécise stimule la pensée qui l'enrichit de tout contexte personnel."

- "Le langage devient plus net. Le jeu d'ombres est un moyen d'expression. Il s'appuie sur le langage et devient un moyen d'action sur l'expression verbale."

- "La maîtrise gestuelle s'affine car tous les mouvements de la figurine sont étudiés, exécutés au ralenti avec délicatesse et en synchronisme avec la parole."

- "La communication est facilitée. Le sketch se crée souvent spontanément d'après l'action des uns, les commentaires et les suggestions, voire les ordres des autres."

- "Une attitude, esthétique se prend face à ces figures légères, fugitives, dont le pouvoir d'illusion est grand et qui parfois donnent une impression d'irréel."

Par le développement de la personnalité et par la maîtrise d'un médium l'artiste sera en mesure d'esthétiser la lumière et le langage audiovisuel.

D. ROLE DU PROFESSEUR

La place du professeur d'art dans le processus de formation de l'artiste consiste à motiver, encadrer, informer. Sa pédagogie sera non directive dans le contenu et ferme dans le contenant. Il établira un cadre de travail et ses normes. Il stimulera la créativité en faisant appel aux ressources des participants. Il sera attentif à chacun et évitera les comparaisons. En respectant les différences, il encouragera la recherche et l'originalité. La motivation individuelle et le questionnement continu permettront la progression et l'élimination des clichés. L'information nécessaire à la poursuite des travaux ou les sources possibles seront mises à la disposition de l'étudiant. Il démontrera une ouverture d'esprit qui favorise le développement humain, sans pour autant tomber dans la thérapie.

CHAPITRE V : REALISATION

A. ANALYSE DES RESULTATS

Entre le moment où l'on présente les modalités du cours aux étudiants et celui où ceux-ci vous présentent un projet de réalisation, il y a plusieurs semaines de travail, d'exploration et d'explication sur les différentes orientations possibles. Le travail du professeur à ce moment consiste la plupart du temps à stimuler l'imagination de l'étudiant. Ceux-ci, dont la majorité a une formation de lettre, m'incitent à leur faire explorer les variantes, transformations, d'une image comme prétexte possible de création tout autant que de partir d'une histoire toute faite.

Lorsque l'idée semble arrêtée, les étudiants passent à la mise en déroulement de cette idée avec un début - milieu - fin. Ce travail écrit est toujours vérifié en pratique dans l'atelier et nous procédons toujours par idée et vérification. Cette méthode de travail nous permet d'établir presque en même temps la mise en scène et d'en vérifier par la même occasion les possibilités.

L'étape de la réalisation est dans les faits la plus longue et demande beaucoup d'énergie et de patience dans la manipulation des instruments et dans la fabrication du matériel visuel. Dans l'éventualité d'un travail collectif, c'est ici que devrait intervenir un spécialiste

d'une discipline complémentaire et c'est à cet enfoit que l'étudiant en théâtre devient plus insécure. Toute la partie concernant les matériaux comme les projecteurs, les acétates, les encres, les diapositives, l'utilisation des encres, vernis, plumes, feutres, leurs transformations par le dessin, découpage, etc. leur est étranger, n'ayant pas de formation en arts plastiques.

Les répétitions s'effectuent en même temps que la mise en scène s'élabore et ainsi le spectacle se polit automatiquement pour arriver à la représentation.

Ce jour est très important^a puisqu'il apporte une confrontation devant un public restreint d'amis et de professeurs du module.

De manière très détendue et très informelle se succèdent les spectacles les uns après les autres et pendant que l'on prépare le dispositif pour le spectacle suivant, le professeur et les spectateurs et étudiants commentent le spectacle précédent.

1) Raymonde a choisi de mettre l'accent davantage sur le texte de sa représentation. La diapositive devient pour elle le déclenchement de son texte et de ce fait se rapproche davantage du narrateur-conteur qui illustre par des images, de façon à renforcer son dire et ajouter une couleur ou une dimension que le protagoniste n'aurait pas seul. Son texte, pris dans l'actualité poétique, est basé sur la vie et la

mort tragique d'Hubert Aquin. Une dizaine de photos-images illustrent l'environnement de l'univers de l'écrivain. Quelques unes sur le lieu du suicide, d'autres sur son bureau de travail, sa maison, quelques pages de manuscrits; à certaines elle ajoute un signe en forme d'oeil, créant ainsi une répétition voulant souligner une présence: celle d'Aquin. Techniquement, le rythme est assez traditionnel, les diapositives se succèdent les unes après les autres, mais un effort est fait dans la recherche de la qualité de l'image. Elle accompagne ces images d'un petit texte qu'elle a fait et qui se lit comme suit:

L'Acte

Vivre sa vie
Vivre sa mort

L'un implique l'autre

Vivre est si difficile
Que la mort semble facile
Volonté de vivre
A l'égal de sa folie
Volonté de mourir
A l'égal de son esprit
Aquin n'a pas reculé
Devant l'une ou l'autre
Mais quand on a vu
De ses yeux vu
La luminosité de ses yeux
L'on ne croit plus à la mort
La vie résiste aux ténèbres
Il n'y a donc ni vie ni mort
Il n'y a que la transcendance mystique.

La représentation dramatique de ce texte s'inscrit davantage dans le sens d'une lecture de poèmes illustrée d'un diaporama. La force de ce spectacle réside davantage dans le sujet que Raymonde a choisi et dans la conviction qu'elle met à le dire. Sans être intégrées dans le texte,

les images nous placent dans un contexte stimulant à l'écoute.

2) Diane nous propose une lecture illustrée du Sonnet à Hélène de Ronsard. De ce texte, elle tire une série d'images évocantes, qu'elle nous projette en utilisant le mouvement que permet le rétroprojecteur. Le spectacle se présente devant un écran de trois pieds carrés. En silhouette apparaît le comédien tenant comme source de lumière une chandelle. Les images se dérouleront sur l'écran, maintenant la présence de l'ombre créée par le narrateur.

L'originalité du projet de Diane consiste à utiliser entre les projections une source de lumière inusitée: la chandelle; ce moyen de créer des ombres module la lumière par le simple déploiement de l'air qui sort de la bouche de celui qui dit. La lumière se balade derrière et crée une particularité que les autres sources de lumière ne peuvent donner. Il est possible de penser aux recherches qui pourraient être faites sur l'intégration air - lumière - comédien - sons.

Le passage entre la lumière chandelle et la lumière du rétroprojecteur s'effectue par progression et les images se déroulent horizontalement à l'arrière de l'écran comme si nous voyions une bande dessinée. L'atmosphère créée par la présence de l'ombre corporelle du comédien masquant la moitié de l'écran en noir nous fait oublier les faiblesses graphiques de l'autre partie de l'écran qui, elle, changée à la fois d'image et de couleur.

3) La petite fille aux allumettes d'Andersen est présentée par Louise et elle a choisi de l'illustrer à l'aide du rétroprojecteur sur un écran de six pieds carrés. De ce fait, la méthode ne comporte aucune nouveauté et la qualité réside dans le produit final. Sans posséder de formation visuelle, Louise fait preuve d'un talent naturel et nous présente des images sensibles et explicatives du sujet traité. Le dessin et la couleur sont bien intégrés et le sujet fantaisiste y est bien rendu. Cette méthode de raconter une histoire pourrait très bien être utilisée dans les bibliothèques pour enfants là où certains bibliothécaires font la lecture de contes.

Le dire de Louise était correct mais ne contenait pas cette intégration à l'image et dans ce sens il demeure à un niveau premier de l'illustration simple. Les qualités visuelles rendent ce procédé correct en faisant cotoyer une audition orale et une image qui complètent le dire. Dans ce sens, Louise a réussi son projet.

4) Dans ce même genre, Diane a choisi un conte qui s'intitule: Mais enfin pourquoi a-t-on de si drôles de choses dans le Royaume de Jules Jute I. Une histoire pour enfants qui comporte plusieurs personnages et animaux qu'elle illustre. Diane a fait preuve d'une assez grande facilité dans l'illustration des personnages. Elle apporte une variante par rapport à Louise en accouplant à ces images des ombres découpées. Diane a les mêmes qualités et les mêmes défauts que Louise, elles font toutes deux appel davantage à l'illustration comme moyen de travail

plutôt que l'intégration.

Le résultat final démontre une grande sensibilité dans la façon d'illustrer son texte. Les qualités graphiques donnent une dimension personnelle qui ajoute à son spectacle.

5) Andrée crée un texte basé sur le clown qu'elle intitule Les performances du jongleur. Son rôle de maître de cérémonie lui permet de présenter au public des numéros de clown. Le spectacle prend deux formes: une première composée d'illustrations et une deuxième d'ombres silhouettes découpées.

L'originalité de ce projet se situe dans l'intégration de l'image projetée, de la marionnette et du maître de cérémonie. Le passage constant entre ces trois niveaux d'expression en fait un exemple d'un spectacle intégré et indivisible.

L'ombre chinoise présente une rigidité qui risque d'alourdir le déroulement du spectacle. Pour pallier au corps limité qui fait davantage statue, elle accélère les projections images en les superposant à un rythme variable et atteint ainsi une mobilité contrastante. De plus, elle réussit à travailler ces ombres avec beaucoup de qualité de lumière et le côté caricatural des formes donnent à ces personnages une allure très vivante. Elle n'articule pas ses personnages, elle les munit d'une tige et les manipule comme des marionnettes.

Son personnage principal se présente sous deux formes variables: un étant de face et l'autre de profil. Elle permet de créer une orientation différente par une utilisation alternée. Ce procédé fait davantage appel au cinéma animé et le confirme par un générique illustré.

Comme dans le cas de la plupart des participants, son dire est faible parce que moins travaillé et aussi parce que l'insistance sur cet aspect est moins exigé.

6) Lucie et Denise ont contourné les modalités du travail seul, en optant pour la réalisation du même sujet mais divisé en deux parties. Sans déroger à la règle, elles réussissent à travailler de façon collective. L'intervention de l'une et de l'autre dans un même travail crée une critique constante de la production. Le spectacle présenté par un générique genre cinéma s'intitule Une nuit terrible, conte créé par les auteurs. Les images se présentent sous la forme d'un long rouleau qui se déroule horizontalement sur le rétroprojecteur. Les ombres sont découpées comme des marionnettes mais en format réduit pour être projetées du rétroprojecteur plutôt que d'apparaître directement près de l'écran. La réduction de l'ombre réduisant ainsi l'espace de manipulation permet une adaptation à tous les lieux de spectacle et d'écrans variables sans nécessité de transformation de mise en scène, et sans en changer le rythme. L'espace de travail étant celui compris dans la table du rétroprojecteur, les gestes du manipulateur demeurent inchangés. Cette distinction crée l'originalité de leurs spectacles. La

qualité des images est rendue à un niveau de perfectibilité quant au rendu de leur travail. Les découpés très fins alternent entre des formes pleines et des formes vides en passant par toute une variété de contours plus ou moins épais. Leurs préoccupations plastiques dénotent une certaine familiarité avec les arts visuels et elles atteignent un niveau de meilleure qualité. Sans véritablement intégrer leurs spectacles avec le dire de leur texte, la qualité de leurs illustrations en font un morceau de choix.

7) Céline illustre par des diapositives une chanson de Jean-Pierre Ferland: Le petit roi. Avec Céline, c'est vraiment l'exploitation à fond de la diapositive comme moyen d'expression. Evidemment le texte de la chanson a été récité par Céline. Mais elle n'a pas insisté sur cet aspect. La qualité du travail de Céline se situe dans l'illustration par l'exploration des matériaux d'images les plus aptes à illustrer cette chanson.

L'imagination dont elle fait preuve dans l'intervention qu'elle opère sur l'image en grattant, déchirant, collant des papiers, des objets fait d'elle une virtuose dans la transformation de la matière première pour laisser place à son expression. Céline a vraiment trouvé dans ce médium ce qui lui convient le mieux. Elle se définit comme un narrateur auteur de diaporama.

8) Danielle nous présente une légende indienne qui s'intitule: Le prisonnier du rocher. Elle se sert du maximum de techniques, et voici comment elle définit son spectacle:

"A partir du texte Le prisonnier du rocher percé, une légende indienne, j'imaginerais l'histoire à l'aide de marottes, de découpages et de diapositives.

J'aimerais assez pouvoir demeurer à l'avant de l'écran durant la majeure partie de mon spectacle d'ombres. Je pourrais par contre m'habiller de noir pour pouvoir m'effacer en temps voulu. Je serais un genre de narratrice-technicienne. Tout en parlant à mon public, à la lumière, je tirerais des ficelles du plafond. Puis, à l'aide d'une quelconque mécanique, j'éteindrais la lumière devant et en allumerais une autre derrière l'écran qui ferait apparaître en ombre un rocher ou une forme de cage, etc...

J'aimerais que l'on voit à la fois le côté magique du théâtre de l'ombre et la main très humaine qui fait apparaître le songe. Je pourrais ainsi placer mon écran à six pouces en avant de mon 'cache-sol' pour aménager un espace d'où je pourrais manier mes marottes, assise sur le sol devant l'écran.

Quel sentiment donne-t-on à nos spectateurs quand on les invite à assister à un spectacle magique où on leur montre, où on leur dévoile au fur et à mesure tous les trucs utilisés pour les tromper?"

Danielle réussit ce qu'elle voulait, c'est-à-dire nous en mettre plein la vue. Elle apparaît sur scène vêtue d'un costume noir et l'écran s'allume et elle nous entraîne dans un tourbillon d'acteur-gadgets. Le dispositif scénique est composé d'un équipement technique considérable - réostat, commutateur, fil et poulie de manipulateur d'ombres - qui lui permet de moduler la lumière et de manipuler des marionnettes tout en racontant aux spectateurs son histoire.

Sur tous les plans, le spectacle de Danielle est un spectacle réussi. Réussi d'abord par l'intégration des éléments, c'est vraiment un one-man-show complet où elle manipule tout. Elle passe à côté du piège de l'illustration en intégrant tous les éléments du spectacle. Elle exerce une fascination de performances de comédienne. Munie d'une dextérité et d'une patience perfectionniste, elle se bâtit des images qui rendent le spectacle attrayant et intéressant. Son dire est quelquefois un peu faible, mais il n'est pas affecté car il est spontané et intégré.

9) Le spectacle de Marlène a pour titre: Les folies de ma grand-mère, théâtre d'ombres pour personnes avec artères endurcies. Sur un écran de sept pieds de hauteur par six de large, elle fait la découverte des trésors de sa grand-mère cachés dans une grosse malle dans le grenier. Son jeu d'ombres corporelles consiste à nous faire découvrir en même temps qu'elle les multiples objets qui se découpent en ombres sur l'écran. Cette technique est intéressante puisqu'elle fait appel aux objets que nous connaissons, sans transposition, présentés en

silhouette seulement. Elle accompagne ses réflexions sur les objets trouvés par des diapositives illustratives sous forme de flash-back. A chacun des commentaires qu'elle porte sur sa grand-mère, une diapositive nous montre comment cela a dû se passer. Les images dessinées adoptent une forme caricaturale qui suggèrent le rire chez les spectateurs. Sa silhouette mince explorant le jeu mimé dénote une compréhension de l'ombre projetée, elle sait découvrir l'angle le plus expressif des objets projetés. Son texte fait appel à son vécu transposé et fait montre d'une grande sensibilité, et le rythme du spectacle rend le tout très attachant.

10) C'est un poème d'amour tiré des Epiphanies d'Henri Pichette que Louise nous présente comme spectacle. Elle utilise un écran de six pieds par six pieds et agit comme comédienne et manipulatrice. Tantôt devant l'écran, tantôt derrière comme une ombre, elle défile son texte sans arrêt. A certains moments, elle fait circuler horizontalement des images sur l'écran venant du rétroprojecteur.

Elle réussit une intégration tout à fait exceptionnelle en projetant des images directement du rétroprojecteur venant d'objets familiers comme des confettis, des pâtes alimentaires ou du ruban gommé. Ce travail manuel directement projeté et de ce fait grossi crée un effet de "punch" qui correspond très bien à son débit saccadé. Louise est la seule à avoir une formation en arts plastiques. Son expérience avec le théâtre est ce cours d'appoint pour terminer son baccalauréat

arts plastiques. Les images qu'elle nous présente sont étudiées et de qualité professionnelle. La grande crainte de Louise était de dire son texte et là-dessus elle s'avère la meilleure.

Louise réussit à faire un spectacle qui, à mon avis, est le meilleur sur le plan présentation, mise en scène et visuel.

11) La présentation originale de Danielle se situe dans un sens expérimental. Déterminant un espace d'une vingtaine de pieds de longueur par une hauteur de quinze pieds, elle dresse un écran de coton léger suspendu par la hauteur et tombant en drapé, créant un effet de rideaux inégaux mais savamment disposés. Les sources de lumière sont multiples et s'allument en alternance, faisant apparaître l'ombre silhouette de la comédienne qui déclame son texte en créant des mouvements rythmés. Une ampoule suspendue à un fil est mise en mouvement de balancement par la comédienne et un effet de déplacement rythmé est obtenu. L'ombre se meut d'un coin à l'autre, se déformant par le changement d'angle de lumière et par les volutes de l'écran.

//

Le caractère nouveau de cette présentation crée un effet d'étonnement et laisse à réfléchir sur les possibilités qu'offrent ce procédé.

B. CONCLUSION

Les modalités et les suggestions énumérées au début du cours seront retenues par les étudiants. Des textes très variés de contes, de poèmes, de chansons et de création sont récités et contés seuls et dans un temps pouvant durer de cinq à quinze minutes chacun.

Les matériaux utilisés vont de la récupération à la photographie en passant par toutes les formes de dessins. Quelquefois les ombres découpées prendront l'apparence des ombres japonaises ou de Turquie et d'autres seront d'allure moderne.

Les accessoires d'objets trouvés servent de décor dans les spectacles d'ombres corporelles. Sont utilisés soit le rétroprojecteur, soit le projecteur à diapositives, sauf Danielle qui utilise la lumière ordinaire suspendue à un fil. Ils varient l'intensité par réostat pour assouplir les passages de l'un à l'autre ou entre les séquences.

Les écrans sont de deux formats, l'un d'environ trois par trois et l'autre d'environ sept par six de largeur. Les deux sont utilisés autant pour l'ombre corporelle que pour les projections. Certaines sont faites de polythène, d'autres de drap ou bien encore de plexiglass. Tous n'utilisent qu'un écran. Seule Danielle fait exception avec son écran rideau.

A l'intérieur des contraintes du cours, les étudiants réussissent à

s'exprimer et la plupart avec originalité. L'exploration de ce médium de communication devient un complément à la parole.

Bien sûr, il s'établit des niveaux de communication dans les différents moyens adoptés. Certains préfèrent à l'intérieur d'un cours explorer différentes techniques de façon à enrichir leur vocabulaire. D'autres préfèrent rester plus du côté de la sphère où ils sont les plus forts, d'autres, par intérêt ou par une imagination plus ou moins grande, n'ont pas encore réussi à se situer complètement.

L'énoncé verbal laisse quelquefois à désirer mais le naturel et la sincérité donnent une valeur humanisante au spectacle.

L'intégration des éléments d'image et du verbe atteinte dans certains spectacles leur donne une unité alors que d'autres donnent l'impression de collage d'image au texte.

Les étudiants ayant suivi ce cours y trouvent les éléments nécessaires à leur formation. Le côté information leur est fourni ou du moins les sources de la connaissance théorique leur sont accessibles. Sur le plan technique, ils savent se servir de la lumière et de l'ombre comme moyen d'expression, ils en ont vu les possibilités. La création d'un spectacle amorce une démarche d'expérimentation vécue qui oblige à passer par toutes les étapes de la création. L'attitude spectatrice ou connaissance intellectuelle des choses est remplacée par une expérience pratique

qui pourra, par l'expérience esthétique, devenir une connaissance sensible et passer ainsi de l'aspect recette à l'aspect créateur. Le co-toiement des expériences des collègues leur permettra d'élargir leurs connaissances sans avoir à tout expérimenter.

Sans devoir réussir dans toutes les disciplines, le fait de réaliser un spectacle, en plus d'être un défi, leur permet dans un contexte élargi d'une production de commander à des artistes d'autres disciplines des images plus en rapport à cet autre médium et ainsi atteindre le rêve des artistes: le spectacle total.

En ce qui me concerne, l'expérience de ce cours, compte tenu du contexte, me semble le mieux adapté aux besoins des étudiants. La formule est souple et permet des modifications selon les individus.

Cette expérimentation de l'usage du langage visuel au théâtre d'ombres pourrait s'adapter à d'autres situations en ajoutant ou retranchant selon les besoins du sujet, du médium et de la motivation des individus.

Les qualités d'interventions susceptibles d'être entreprises font appel aux langages artistiques, à la motivation du sujet, à son vécu; toutes coordonnées en un désir de développer par des exercices une conscience esthétique applicable à toutes les situations de l'existence.

BIBLIOGRAPHIE

- BABLET, Denis. Svoboda, France, Edition La Cité, 1970. 340 p.
- BAIRD, Bil. The Art of the puppet, New York, The MacMillan Co., 1965. 251 p.
- BORDAT, Denis, BOUCROT, Francis. Les théâtres d'ombres, histoire et technique, Paris, Editions de l'Arche, 1956.
- BORDAT, Denis. Marionnettes, jeux d'enfants. Paris, Editions du Scarabée, 1961. 95 p.
- BOURGEOIS, H. et J., FLAVIER, Jacques. Montages audiovisuels, Paris, Dessain & Tolra, 1975. 50 p.
- BRODY, Vera, HERON, Marie-Françoise. En un tournemain, Paris, Gallimard, 1974. 95 p.
- COLEMAN, Elisabeth, BRYAN, Rosemund. Théâtre d'ombres, Dessain & Tolra, 1974. 30 p.
- CUISINIER, Jeanne. Le théâtre d'ombres à Kelantan, Paris, Gallimard, 1957. 250 p.
- GLOTON, Robert, CLERO, C. L'activité créatrice chez l'enfant, Belgique, Casterman, 1971. 211 p.
- HAVEZ, Bernard, VARLET, J.-C., REGNIEZ, Jean. Créer des diapositives, Paris, Dessain & Tolra, 1972. 166 p.
- LALIBERTE, Norman, MOGELON, Alex. Silhouettes. Shadows et cutouts, New York, Arts horizons Inc., 1968, 112 p.
- LALOUVE. Contes de fées en images lumineuses, France, Flammarion, 1974.
- LEQUEUX, Paulette. L'enfant créateur de spectacle, Paris, Librairie Armand Colin, 1973. 111 p.
- LIMBOS, E., MAINE, M.-C. La ronde des vitraux, Paris, Editions Fleurus, 1970. 96 p.
- LOWENFELD, Viktor, LAMBERT-BRITAIN, W. Creative and mental growth 5th edition, London, The Macmillan Company, 1970. 365 p.

- NICULESCU, Margareta. Marionnettes du monde entier, Unima, trad. J.-L. Temporel, Berlin, Ed. Liepzig, 1967. 232 p.
- PESSEL, Alain. Ombres corporelles, Paris, 100 idées, Fleurus, 144 p.
- PLECY, Albert. Grammaire élémentaire de l'image, Belgique, Marabout, 1968. 304 p.
- POLIERI, Jacques. Scénographie nouvelle, Revue Aujourd'hui, no. 42-43, Oct. 1963, France, Art et Architecture. 207 p.
- READ, Herbert. Education through art, London, Fater and Fater, 1970. 328 p.
- REINIGER, Lotte. Shadow theatres and shadow films, London, B.J. Batsford, 1970. 128 p.
- SALVAGNIAC, J.-G. Spectacles d'ombres, Paris, Editions Billaudot, 1959. 118 p.
- SCIENTIFIC EDMUND CO. Unique Lighting handbook, New Jersey 08007, 1969. 175 p. Edmond. Ontario, Canadian Distributors, Déc. 1974, catalog. 752. 163 p.
- SOULIER, Pierre. Marionnettes, leur manipulation, leur théâtre, Paris, Guides ethnologiques 17, Ed. des Musées nationaux, 1972. 64 p.
- THIEBAULT, André. Le carton articulé, Paris, Ed. du Centurion, 1963. 108 p.
- WILFRED, Thomas. Projected scenery a technical manual, New York, copy right, 1965, The drama Book shop Inc. 57 p.